Санкт-Петербургский государственный

университет

**Исмаилова Сара Пашаевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Языковая репрезентация оценки русского авангарда в англоязычном искусствоведческом дискурсе**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5055.

«Иностранные языки»

Профиль «Английский язык»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра английской филологии и лингвокультурологии,

Петухова Татьяна Ивановна

Рецензент:

старший преподаватель,

Кафедра английской

филологии и перевода,

Цвинариа Марина Евгеньевна

Санкт-Петербург

2021

**Содержание:**

Введение...............................................................................................................3

Глава 1 – Искусствоведческий дискурс и специфика реализации оценки......................................................................................................................6

* 1. Особенности искусствоведческого дискурса...............................................6
  2. Коммуникативно-прагматическая модель критического искусствоведческого дискурса....................................................................10
  3. Определение оценки и её классификация..................................................12
  4. Структура оценки.........................................................................................20
  5. Рациональный и эмоциональный компоненты оценки.............................25
  6. Причины возникновения русского авангарда и его специфика...............28

Выводы по Главе 1...............................................................................................................................36

Глава 2 – Реализация оценки русского авангарда в англоязычном искусствоведческом тексте...............................................................................37

* 1. Классификация типов оценки русского авангарда......................................37
  2. Анализ характера оценки и средств ее языковой актуализации................43
  3. Языковая репрезентация объекта оценки....................................................48
  4. Анализ эмоционального компонента оценочного суждения.....................50

Выводы по Главе 2...............................................................................................................................55

Заключение.............................................................................................................56

Библиография.........................................................................................................57

**Введение**

Согласно антропоцентрической парадигме в лингвистике, экстралингвистическая реальность считается ключевым средством конструирования языковых систем. В связи с этим лингвисту необходимо обратиться к более широким сферам функционирования естественного человеческого языка - к дискурсам. Наиболее распространенным исследовательским подходом является исследование языков в их дискурсивном аспекте. Так как современная художественная система формируется в эпоху глобализации, то статус глобального языка описаний работ современного искусства получает английский язык. Такой выбор материала для анализа обусловлен тем, что авангард является новым направлением в искусстве для своего времени, отмеченным национальной и социокультурной спецификой. Интерес представляет, каким образом это направление в русском искусстве воспринимается представителями современного англоязычного социума, и каковы особенности языковой репрезентации оценки, которая находит объективацию в англоязычном искусствоведческом дискурсе.

Итак, объектом нашего исследования является англоязычный публицистический (критический) искусствоведческий дискурс, а его предметом – языковая оценка русского авангарда в искусствоведческом дискурсе.

Научная цель данной работы - изучить языковую репрезентацию оценки русского авангарда в англоязычном искусствоведческом дискурсе, выявить ее особенности, структуру и степень эмоциональной маркированности.

Цель работы определяет и следующие научные задачи:

1. рассмотреть трактовку понятия «дискурс» в современной лингвистике и исследовать структуру и особенности искусствоведческого дискурса;
2. определить компоненты коммуникационной модели критического искусствоведческого дискурса;
3. изучить основные теоретические положения теории оценки в лингвистике, проанализировать основные классификации оценки, структуру оценки;
4. установить, что является объектом оценки в англоязычном искусствоведческом тексте о русском авангарде;
5. определить степень эмоциональной маркированности оценки и проанализировать языковые средства выражения рациональной и эмоциональной оценки.

Методы и приемы исследования. В ходе исследования нами применялись методы лексико-семантического, лингвокогнитивного, контекстуального, прагма-коммуникативного и структурно-синтаксического анализа.

В Главе 1 рассматриваются теоретические основы изучения искусствоведческого дискурса и реализации в нем оценки.

В Главе 2 проводится лингвистический анализ оценки русского авангарда на материале искусствоведческого дискурса.

Научная новизна работы состоит в том, что на материале искусствоведческого дискурса подробный лингвистический анализ оценки русского авангарда не проводился.

Теоретическая значимость заключается в том, что особенный интерес работа представит для тех, кто интересуется филологией и искусствоведением, а также возможностями построения искусствоведческого дискурса.

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использования полученных выводов на занятиях курсов по исследованию дискурса и лингвокультурологических аспектов живописи.

В выпускной квалификационной работе языковым материалом для исследования оценки послужили рецензии и научные статьи на английском языке, посвященные творчеству русских авангардистов.

**Глава 1. Искусствоведческий дискурс и специфика реализации оценки**

**1.1 Особенности искусствоведческого дискурса**

Для того чтобы сформулировать понятие «искусствоведческий дискурс» необходимо остановиться на трактовке понятия *дискурс*. Вслед за Н. Д. Арутюновой, под дискурсом мы понимаем «речь, рассматриваемую как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [[Арутюнова 1998: 136]](https://rusneb.ru/catalog/005289_000028_RU_CCPL_KNIGA_81_Я+416-694893/). Как отмечает Ю. С. Степанов, «дискурс – это «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности. Дискурс реально существует не в виде своей «грамматики» и своего «лексикона» как язык просто. Дискурс существует, прежде всего, и главным образом в текстах, но таких, за которыми встаёт особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, в конечном счёте – особый мир. В мире всякого дискурса действуют свои правила истинности, свой этикет. Это – «возможный (альтернативный) мир в полном смысле этого логико-философского термина. Каждый дискурс – это один из «возможных миров» [[Степанов 1995: 41]](http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov.htm). Таким образом, дискурс - это связный текст, который обладает элементами не только специфичной лексики и грамматики; это текст, взятый в событийном аспекте и содержащий перфомативную информацию.

Многие ученые считают, что изобразительное искусство является тематическим ядром искусствоведческого дискурса. Однако также стоит учитывать то, что многие другие исследователи рассматривают природу искусствоведческого дискурса в другом виде. Так, У. А. Жаркова, определяет его как «аллюзию к названию науки об искусстве» [[Жаркова 2011: 49-50]](https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie-znakovoy-prirody-izobrazitelnogo-iskusstva-v-iskusstvovedcheskom-diskurse-na-materiale-nemetskoyazychnyh-muzeynyh). Она объясняет это тем, что искусствоведы, пытаясь интерпретировать искусство, стараются разобраться в смысле композиций, донести до реципиента посылы авторов, нередко «додумывая» за художников. Е.В. Милетова же считает, что «искусствоведческий дискурс есть целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений) искусства, осуществляемая её участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами» [[Милетова 2013: 115]](https://www.gramota.net/materials/2/2013/4-2/31.html).

Наиболее близкой к нашей позиции можно считать точку зрения А. П. Булатовой, которая определяет искусствоведческий дискурс как «организованный в рамках восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий вербализованный опыт мышления» и на этой прагма-когнитивной основе обосновывает подход к исследованию интерпретации объекта искусства [[Булатова 1999: 44]](https://www.dissercat.com/content/lingvo-kognitivnyi-analiz-iskusstvovedcheskogo-diskursa-tematicheskie-raznovidnosti-muzyka-a).

В связи с проблемой жанровой вариативности искусствоведческого дискурса, А. П. Булатова выделяет несколько жанров по ряду критериев: по функциональному признаку (сфера применения и воздействие на читающего) и по содержательному признаку (лексическая наполняемость и языковое разнообразие текстов) [Булатова 1999: 149].

К основным жанрам искусствоведческого дискурса относятся газетные статьи, рецензии, обзоры и анонсы, каталоги выставок, эссе, монографии. Стоит отметить, что специализированную лексику сферы искусства делят на термины, профессионализмы и специализированные заимствования.

Природа искусствоведческого дискурса носит двойственный характер, так как коммуникация в сфере искусства может быть невербальной и вербальной. Поэтому Милетова Е. В. выделяет 2 типа искусствоведческого дискурса: «невербальный искусствоведческий дискурс I типа и вербальный искусствоведческий дискурс II типа» [[Милетова 2013: 115]](https://www.gramota.net/materials/2/2013/4-2/31.html). При первом типе художник, будучи создателем объекта искусства, отправляет сведения, зашифрованные c помощью образа или символа - зрителю или искусствоведу. Таким образом, темой и формой коммуникации служит само произведение искусства (картина, роман, скульптура и т. д.), т.е. вид его материализации. Зрительное восприятие информации является единственным связующим элементом между художником и зрителем. При вербальной коммуникации в искусстве (искусствоведческий дискурс II типа, по определению Е. В. Милетовой) искусствовед, пытаясь понять посыл художника, истолковывает произведение с помощью языковых знаков (текста), «додумывая» мысли, которые хотел донести автор. Таким образом, посылается декодированная информация (текста) читателю, которая на вербальном уровне оказывает влияние на психику и эмоции реципиента. Итак, англоязычным при таком подходе может быть только искусствоведческий дискурс II типа, т. е. вербальная коммуникация. Ключевым элементом обоих типов искусствоведческого дискурса является оценка произведения искусства, но стоит учесть, что при невербальной коммуникации оценка ограничивается мыслительной обработкой информации, полученной посредством зрительного восприятия картины, в то время как при вербальной коммуникации оценка носит эксплицитный характер и транслируется искусствоведом зрителю.

Основными чертами вербального искусствоведческого дискурса считаются наличие особой концептосферы, использование специализированной лексики сферы искусства и эмоциональная окрашенность лексики. Эмоциональная окрашенность лексики обусловлена тем, что основной целью художника и искусствоведа является эмоциональное воздействие на зрителя. Средства для достижения цели у них различны, так как они используют различные семиотические системы. Так, художник пользуется первичной семиотической системой, где главными элементами считаются знаки-образы, знаки-символы. Искусствовед использует вторичную семиотическую систему, где средствами воздействия на адресата являются средства языка. Для достижения цели они среди прочих используют средства языковой выразительности. Любая рецензия полна различных стилистических приёмов. Больше всего эмоционально окрашены фрагмент описания картины и авторские суждения. Так, тексты рецензий становятся «посредниками» между картинами и реципиентами. Искусствовед стремится вовлечь адресатов во взаимодействие с объектом искусства, а своими суждениями построить с читателями диалог. Он также использует стилистические приёмы для того, чтобы привлечь внимание реципиентов к наиболее значимым деталям, например, картины и активизации образного мышления.

В чём заключается роль особой концептосферы?

«Концептосфера представляет собой условное пространство взаимодействия языковых принципов с ментальными и социокультурными структурами» [[Ефремова 2014: 14]](https://www.dissercat.com/content/nazvaniya-kartin-amerikanskikh-khudozhnikov-xx-xxi-vekov-opyt-diskursivnogo-opisaniya). Благодаря анализу концептосферы становится возможным изучение отношений системы с окружающей средой, т.е. ментальных сущностей с экстралингвистической реальностью (в сфере искусства - с картиной). Базовыми концептами англоязычного искусствоведческого дискурса являются “Art”, “Painting”, “Nature” и т.д.

Одной из важных черт вербального искусствоведческого дискурса является специализированная лексика сферы искусства:

Обычно жанр рецензии относят к научно-публицистическому стилю. Таким образом, «помимо наличия эмоционально окрашенной лексики, используются термины, чисто искусствоведческие понятия, профессионализмы и специализированные заимствования (например, из французского и итальянского языков, что обусловлено историей развития живописи как вида искусства)» [[Бельмесова 2016: 65-66]](https://cyberleninka.ru/article/n/klyuchevye-osobennosti-iskusstvovedcheskogo-diskursa-v-ramkah-tekstovoy-aktualizatsii-angliyskogo-lingvokulturnogo-kontsepta/viewer).

В выпускной квалификационной работе материалами исследования будут научные статьи; основной акцент также делается на публицистической разновидности искусствоведческого дискурса и художественной критики, а именно на жанре критической рецензии, в связи с тем, что в текстах данного жанра особенно ярко прослеживается оценка творчества художника. Искусствовед при помощи анализа, описания и причинно-следственной связи последовательно интерпретирует (объясняет) действия и предпочтения художника в искусстве, характеризует особенности созданных им художественных образов, тем самым воздействуя на мнение реципиента.

**1.2 Коммуникативно-прагматическая модель критического искусствоведческого дискурса**

Так как дискурс, с точки зрения коммуникативного подхода, считается «сложным единством языковой формы, значения и действия, которое могло бы быть наилучшим образом охарактеризовано с помощью понятия коммуникативного события или коммуникативного акта...» [[Дейк 2014: 121]](https://docplayer.ru/73689555-T-a-van-deyk-yazyk-poznanie-kommunikaciya.html), целесообразно представить характеристику коммуникативной модели критического искусствоведческого дискурса [[Ерохина 2018: 11-12]](https://vk.com/doc195929192_536220091?hash=d2511f6b9314b508f1&dl=da1f0756e91dbf2c41).

Так, адресантом в критическом искусствоведческом дискурсе является критик, который одновременно считается зрителем по отношению к произведению искусства. Адресатом же является читатель критического текста. Материалом исследования является письменный монологический текст.

Коммуникант и реципиент взаимодействуют в определенной коммуникативной ситуации, важными характеристиками которой являются время и место. Однако при письменной коммуникации коммуникант и реципиент не находятся в одном временном пространстве. «Коммуникация осуществляется с помощью вербального кода, реализованного в конкретных текстах и зачастую осложненного элементами других семиотических систем (ср. иллюстрации, изображающие репродукции живописных работ). В случае рассматриваемого дискурса письменной искусствоведческой критики площадкой для коммуникации становятся различные искусствоведческие издания, где могут быть размещены тексты разнообразных жанров. [[Ерохина 2018: 12]](https://vk.com/doc195929192_536220091?hash=d2511f6b9314b508f1&dl=da1f0756e91dbf2c41).»

Предметом речи, по Д. Хаймсу [[Хаймс 1975: 42-95]](http://philology.ru/linguistics1/hayms-75.htm), или контекстом, по Р. О. Якобсону [[Якобсон 1960: 8]](https://lektsii.org/3-127423.html), в искусствоведческом дискурсе считается мир современной живописи, который включает в себя произведения современников, данные о самих художниках, философские и эстетические основания современного искусства. (Стоит отметить, что в выпускной квалификационной работе, считается, что предметом речи может быть не только мир современной живописи). Адресант, эксперт в области искусства, должен адекватно оценить объект искусства и интерпретировать, при этом предварительно описав его. Более того, он также ставит своей целью повлиять на адресата, составляя или изменяя мнение о произведении, или убеждая в том, чтобы посетить выставку, или формируя новые эстетические представления и т.д.

«Критический искусствоведческий текст, с одной стороны, является продуктом восприятия в рамках невербального искусствоведческого дискурса, представленного коммуникативной моделью “художник — зритель/критик”. В процессе восприятия адресантом образы и смысловые интенции художника подвергаются идеологическому гиперкодированию со стороны критика/зрителя, и его комментарий несет в себе личную ассоциацию с уже имеющимся в его психическом арсенале образом (например, аллюзии, метафоры и др.). С другой стороны, критический искусствоведческий текст — это объект восприятия в составе вербального искусствоведческого дискурса, с моделью «критик — читатель». В ходе этого вторичного восприятия критический текст трансформируется и приобретает индивидуальные значения для каждого отдельного читателя. При этом адекватное восприятие обеспечивается наличием у читателя энциклопедической и интертекстуальной компетенций» [[Ерохина 2018: 13]](https://vk.com/doc195929192_536220091?hash=d2511f6b9314b508f1&dl=da1f0756e91dbf2c41). Таким образом, специфика процесса восприятия при невербальной и вербальной коммуникациях отражается на характере интерпретации критика и последующего понимания этой интерпретации реципиентом.

**1.3 Определение оценки и её классификация**

Многие исследователи по-разному трактуют определение этого понятия, пытаются разработать свою классификацию оценки, а также выявить способы, языковые средства её выражения.

Так, Н. В. Ильина предлагает следующее определение: "Оценка - умственный акт, являющийся результатом взаимодействия человека с окружающей его действительностью. Человек оценивает способность того или иного объекта удовлетворять его потребности, желания, интересы или цели. Найдя предмет или его свойство полезным, приятным, добрым, красивым и т.п., он совершает оценку" [[Ильина 1984: 16]](https://www.dissercat.com/content/struktura-i-funktsionirovanie-otsenochnykh-konstruktsii-v-sovremennom-angliiskom-yazyke). Исходя из этого, субъект (человек) не только отражает явления действительности, но и выражает отношение к её объектам за счет того, насколько удовлетворены его интересы.

М. В. Ляпон полагает, что оценкой стоит считать «вербализованный (отраженный, зарегистрированный в речевом акте) результат квалифицирующей деятельности сознания или деятельности сенсорной (чувственной, эмотивной) сферы человеческой психики» [[Ляпон 1989: 24]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001514522). Таким образом, исследовательница акцентирует внимание не только на рациональном факторе, влияющем на оценку, данную говорящим, но и выделяет эмоциональный фактор.

А. Ф. Папина подчеркивает важность наличия эмоций человека в выборе оценки, называя её “непосредственной или опосредованной реакцией говорящего (субъекта) на наблюдаемые, воображаемые, воспринимаемые органами чувств действия, признаки, признаки признаков реальных объектов, объектов внутреннего и внешнего мира говорящего» [[Папина 2002: 267]](https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=264125).

Стоит отметить, что некоторые лингвисты дают достаточно широкое определение оценки. Так, С. С. Хидекель и Г. Г. Кошель трактуют это понятие как «общественно закрепленное отношение носителей языка (хороший – плохой, хорошо – плохо) к внеязыковому объекту и к фактам языка и речи» [[Хидекель, Кошель 1983: 11]](https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23474881).

Таким образом, оценка – это выражение отношения к объекту действительности, которое определяется рациональными и эмоциональными факторами и находит объективацию в языке.

**Классификация оценок**

Во многих работах зарубежных и отечественных лингвистов представлена классификация оценок. Так, швейцарский лингвист Шарль Балли считает, что оценка реализуется “в пределах эмоциональных реакций удовольствия-неудовольствия, в пределах категорий морали добра и зла и в пределах эстетической сферы прекрасного и безобразного” [[Балли 1961: 22]](https://search.rsl.ru/ru/record/01005930206).

Более полную классификацию, основой которой является употребление одного из английских прилагательных - good и его антонимов, предлагает финский философ и логик фон Вригт (1963). Логик выделяет следующие опорные категории оценок:

1. Instrumental goodness - инструментальные оценки (хороший телефон, хороший пылесос)

2. Technical goodness – оценки техники или мастерства (хороший лингвист, хороший футболист)

3. Beneficial goodness - оценки благоприятствования (хорошо или плохо для окружающей среды, для государства)

4. Medical goodness - медицинские оценки (хорошие легкие, плохие почки)

5. Utilitarian goodness - утилитарные оценки (хорошие перспективы, плохое решение)

6. Hedonic goodness - гедонистические оценки (хорошая погода, плохой ужин)

Стоит отметить, что этическую оценку (доброе намерение) фон Вригт рассматривает как производную от оценки благоприятствования.

Оценочные высказывания влияют на адресата, вызывают у него определенные чувства/эмоции, мысли. Так, Н. Д. Арутюнова подчеркивает, что «наличие в предложении общеоценочного предиката как бы само толкает и получателя речи и исследователя к иллокутивному истолкованию соответствующего речевого акта» [[Арутюнова 1998: 174]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001831602). Как отмечает лингвист, реализация общеоценочного предиката в языке осуществляется прилагательными хороший и плохой, а также их синонимами. Помимо вышеупомянутого предиката, она выделяет предикаты с частнооценочным значением, которые дают оценку одного из аспектов объекта с определенным мнением.

Виды частнооценочных значений по Н. Д. Арутюновой:

1. сенсорно-вкусовые оценки (вкусный – невкусный)
2. психологические оценки, которые делятся на интеллектуальные (интересный – неинтересный) и эмоциональные (веселый – грустный)
3. эстетические оценки (красивый – некрасивый)
4. этические оценки (моральный – аморальный)
5. утилитарные оценки (полезный – вредный)
6. нормативные оценки (правильный – неправильный)
7. телеологические оценки (эффективный – неэффективный)

Примечательно, что сенсорно – вкусовые и психологические оценки непрерывно взаимосвязаны с чувствами и телом. Эстетические и этические оценки же в некой мере придерживаются нормы, предъявляемой к объекту. Эстетические оценки связаны с удовлетворением чувства прекрасного, а этические – с удовлетворением нравственного чувства. Однако стоит отметить, что Н. Д. Арутюнова считает, что «положительная эстетическая оценка исключает строгую нормативность. Эстетическое чувство не может быть удовлетворено стандартом. Высокая эстетическая оценка имплицирует уникальность произведения искусства» [[Арутюнова 1998: 199]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001831602). Наконец, утилитарные, нормативные и телеологические оценки связаны с повседневной деятельностью человека.

Лингвист-романист Е. М. Вольф предлагает две категории оценки: абсолютную и сравнительную. Абсолютная оценка реализуется в языке, когда имеется в виду один объект оценки, тогда как реализация сравнительной осуществляется только тогда, когда два и более объекта. Так, при абсолютной оценке, прямое сравнение не подразумевается (Она хорошая руководительница). В абсолютных оценочных выражениях содержится имплицитное сравнение, которое основывается на общности социальных стереотипов, тогда как основой сравнительной оценки является сопоставление объектов друг с другом (Эта руководительница хуже/лучше, чем та).

Д. Перри (1964) же акцентирует внимание на том, что любая оценка означает сопоставление двух и более объектов, образующих «компаративный класс», без сравнения нет оценки.

Примечательно, что А. А. Ивин, специалист в области логики, выделяет триплеты абсолютных и сравнительных оценочных понятий:

1. хорошо – безразлично – плохо
2. лучше – равноценно – хуже.

Помимо этого, ученый считает, что образование триплетов, применимо и для выражения эстетической оценки:

1. прекрасное – безразличное – безобразное
2. более эстетически ценное – имеющее такую же эстетическую ценность – менее эстетически ценное.

А. А. Ивин также акцентирует внимание на том, что субъект (говорящий), употребляя в эстетической оценке определенные оценочные термины, которые не используются в других типах оценки, обозначает область, в которой осуществляется оценивание [[Ивин 1970: 24-25]](https://search.rsl.ru/ru/record/01007121976).

К. В. Горшкова делит оценку на внутреннюю и внешнюю. Так, внутренняя оценка выражает положительные/отрицательные эмоции и чувства субъекта, а внешняя отражает познания говорящего, который оценивает [[Горшкова 2005: 207]](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1022770/).

В. А. Марьянчик выделяет также субъективную и объективную оценки. Так, субъективная оценка отражается в оценочных высказываниях и воспроизводится с точки зрения индивидуального автора. Объективной же считается комплекс субъективных оценок. Данный тип оценки носит рациональный (интеллектуальный) или рационально-эмоциональный характер, субъективная оценка же содержит эмоциональный компонент [[Марьянчик 2011: 102]](https://cyberleninka.ru/article/n/otsenka-kak-kategoriya-teksta/viewer).

Учёный также отмечает, что оценку можно выразить имплицитно и эксплицитно. Речь идёт об эксплицитной оценке, во-первых, тогда, когда адресат однозначно интерпретирует оценочные высказывания текста и, во-вторых, тогда, когда результат оценочной интерпретации находит подтверждение в нём. Говоря об имплицитной оценке, В. А. Марьянчик обращает внимание на то, что косвенная оценка является её частью. Лингвист объясняет это тем, что “понятия имплицитная, скрытая, опосредованная, косвенная оценка имеют общее содержательное ядро: она не имеет прямых вербальных маркеров и интерпретируется на основании аксиологической картины мира адресанта/адресата”. В. А. Марьянчик также отмечает, что адресат, интерпретируя косвенные оценочные высказывания, делает упор на «оценочные вехи», которые расставил автор текста. Выявление имплицитных оценок способствует интерпретации концептуальных смыслов текста [[Марьянчик 2011: 102]](https://cyberleninka.ru/article/n/otsenka-kak-kategoriya-teksta/viewer).

Н. И. Клушина выделяет по характеру воздействия на адресата следующие два типа оценки - эксплицитную и имплицитную. По её мнению, эксплицитная оценка осуществляется при помощи употребления «ярлыков, которые мгновенно воспринимаются адресатом, не требуя усилий для их декодирования» [[Клушина 2008: 42]](https://search.rsl.ru/ru/record/01003459461), имплицитная же «способна “ненавязчиво навязать” адресату заданные выводы» [[Клушина 2008: 40]](https://search.rsl.ru/ru/record/01003459461).

Невозможно отрицать взаимосвязь эмоций, являющихся реакцией человека на действительность, и оценочной деятельности сознания. Так, выдающийся психолог А. Н. Леонтьев называет эмоциями «психические состояния человека, выражающие его оценочное личностное отношение к складывающимся или возможным ситуациям, к своей деятельности и своим проявлениям в них». Примечательно, что сторонники теории речевых актов ещё в 70-е года 20 века, считали, что цель оценочных высказываний заключалось “не в том, чтобы описывать мир, а в том, чтобы выражать эмоции и отношения между участниками коммуникации” [[Бочкова 2013: 281]](https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/109391/1/Бочкова%20А.Л.%20Понятие%20_Оценка_%20в%20лингвистике.pdf).

Учёные придерживались того, что оценочные высказывания имеют адресованный характер в связи с тем, что они изначально нацелены на то, чтобы вызывать у адресата определенные эмоции, другими словами, они отражают прагматический аспект языковой ситуации.

Н. Н. Болдырев выделяет рациональную (интеллектуальную) и эмоциональную оценки. Ученый определяет эмоциональную оценку как «определённую реакцию человека на объекты и явления окружающего мира, которые затрагивают личный мир говорящего, его цели и установки, нормы поведения и которые поэтому он воспринимает как важные для себя» [[Болдырев 2000: 14]](https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23645504). По его мнению, рациональная оценка представляет собой понимание объекта с точки зрения его соответствия установленной модели, которая способна иметь разные характеристики: этический (добрый — злой), эстетический (прекрасный — безобразный), интеллектуальный (умный — глупый), нормативный (высокий – низкий) и так далее [[Болдырев 2000: 14]](https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23645504).

М. А. Ягубова выделяет 3 типа оценки: рациональную, эмоциональную и рационально-эмоциональную. Исследовательница считает, что оценкой «от головы» (так она называет рациональную оценку) считается та оценка, которая основана на данных о свойственных объекту качествах. Оценкой «от сердца» (эмоциональной оценкой) М. А. Ягубова обозначает ту оценку, что заключается в эмоции, которую оцениваемый предмет вызывает у говорящего. Интересно, что чаще всего в языке встречается именно рационально-эмоциональная оценка (также называет оценкой «от головы через сердце»), которая совмещает в себе чувства и логические мысли [[Ягубова 1992: 37-42]](https://search.rsl.ru/ru/record/01000044907). Основой этой оценки является «рациональная (интеллектуальная) оценка окружающей действительности (субъектов, предметов, действий, качеств, явлений), пропущенная сквозь призму человеческой психики» [[Ретунская 1996: 10]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001766607).

Принято считать, что оценочный компонент лексического значения слова выражает либо положительную, либо отрицательную оценки. “Хорошим” или “плохим” считается объект, который сопоставляя с чем-то, не обладает такого рода оценкой. С. С. Хидекель и Г. Г. Кошель рассматривают положительную и отрицательную оценки, как «полярные, предполагающие некую нулевую оценку, которая выступает в качестве точки отсчета при оценочной квалификации объекта» [[Хидекель, Кошель 1983: 11]](https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23474881). Так, при нулевой оценки передается оценочно-нейтральная позиция к оцениваемому предмету. Положительная же оценка говорит о том, что объект соответствует идеализированной модели мира. Таким образом, отрицательной оценкой считается объект, который не соответствует ей.

Л. О. Чернейко называет асимметрию между положительной и отрицательной сторонами, одной из наиболее отличительных черт оценки, «обозначения плохого более дифференцированы, чем обозначения хорошего» [[Чернейко 1996: 47]](http://unis.shpl.ru/Pages/Search/BookCard.aspx?Id=594307). Отмечается, что у человека есть психическая предрасположенность видеть в “хорошем” норму. Так, психология свидетельствует о том, что субъекту легче различить причину его неудобства. Другими словами, суждения, которые основаны на неприятных эмоциях, более дифференцированы, чем те, что основаны на позитивных впечатлениях.

К примеру, М. А. Ягубова акцентирует внимание на том, что в русской речи наблюдается преобладание оценки с отрицательным значением, что говорит о том, что в языке существует закон «социального предостережения». Смысл этого закона в том, что устанавливаются несоответствия этической норме, которые в то же время и порицаются (плохой образ действий, небрежное отношение к своим обязанностям, непорядочное поведение в получении результатов и т.д.). Ученый также отмечает, что, чтобы соответствовать этической норме, не нужно предостережение, в связи с этим, М. А. Ягубова говорит о том, что не существуют специальных слов, которые бы обозначали правильный образ действий. «Положительные качества эмоционально одобряются, хотя, может быть, не так часто и не с такой силой, как осуждаются отрицательные» [[Ягубова 1996: 36]](https://rusneb.ru/catalog/000202_000005_37975/).

Таким образом, становится понятным, что те классификации, что предложены в работе, не только имеют различные основания, но так или иначе выражают причины того, почему используются те или иные оценки. Можно было бы привести еще несколько видов классификаций. В работе представлены лишь те, что будут считаться опорными в процессе изучения.

**1.4 Структура оценки**

На данном этапе развития лингвистики оценка рассматривается с двух точек зрений. Одной из них является традиционный подход, где оценка осуществляет ценностное отношение между субъектом оценки и ее объектом. Второй же считается когнитивно-прагматический подход, который учитывает свойства интеллектуальной оценочной работы индивида, его стремление и мнение слушающего.

Так, А. А. Ивин отмечает, что оценочная структура включает в себя субъект, предмет, характер и основание оценки. Субъектами оценки считаются лица, которые приписывают ценность какому-то предмету, выражая тем самым оценку, т.е. предметом оценки является тот объект, которому придают ценность [[Ивин 1970: 21-22]](https://search.rsl.ru/ru/record/01007121976). Что касается характера оценки, такие термины, как «хороший», «плохой», «безразличный» (для абсолютных оценок), а также «лучше», «хуже», «равноценно» (для сравнительных оценок), определяют его. Основание оценки же – это то мнение, которое побуждает субъекта одобрить, осудить или выразить безразличие насчет чего-то. Кроме этого, основаниями оценок могут считаться и какие-то чувства. Например, эта книга плохая, так как она вызывает неприятные ощущения. Некие идеалы или стандарты тоже можно назвать основаниями оценок. К примеру, у меня хорошая машина, так как она соответствует определенному образцу. И наконец, основаниями оценок могут быть некоторые другие оценки, когда изучаемым объектам приписываются некие ценности не самим по себе, а как средствам достижения каких-либо целей.

Основными элементами оценочной структуры являются субъект и объект. Субъектами считаются лица, которые являются частями общества или общество в целом, благодаря позициям которых осуществляются оценки. Из этого следует, что они отражают не только личные точки зрения субъектов, но и усредненное мировоззрение данного языкового общества. Субъективные оценки основаны на личных мнениях говорящих, раскрывают их души и характеризуют потребность и предпочтение того или иного человека. Социально обусловленные оценки даются, принимая во внимание нормы и стереотипы, принятые в социуме, которые отображают взгляды на жизнь, интересы и тенденции моды, которые приняты на данной стадии развития.

Субъекты оценок можно представить эксплицитно или имплицитно. Роль субъектов в оценочном высказывании определяется спорно. Так, согласно таким эмотивистам, как Эй Джей Айер (1976) и С. Л. Стивенсон (1958) самым важным в оценке считается субъективно – эмоциональный аспект, что говорит о том, что субъект является главным элементом структуры оценки. Фон Вригт же (1963), представитель функционального направления и его коллеги считают, что объект и его свойства представляют собой важнейший элемент, а субъект оценочной структуры только сопоставляет эти самые свойства с действующими стереотипами и оценочной шкалой.

А. А. Ивин (1970) и Е. М. Вольф (2002) считают, что отличительной чертой оценки является присутствие субъективного фактора, вне зависимости от того, выражается он эксплицитно или эксплицитно. В каждом оценочном высказывании содержится информация о субъекте оценки. В случае, когда мнения субъектов оценки не совпадает с распространенной позицией социума, на передний план выходят автохарактеристики субъектов. Когда же субъекты оценки отрицательно оценивают то, что в социуме считают нейтральным, они выдвигают оценку законам общества [[Карасик 2002: 253]](https://eknigi.org/gumanitarnye_nauki/158729-yazyk-socialnogo-statusa.html).

Объектами оценки же считаются лица, предметы, случаи или состояния дел, к которым относится оценка. Стоит отметить, что обычно объекты оценки выражаются эксплицитно [[Вольф 2002: 12]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html). Е. М. Вольф подчеркивает, что субъекты и объекты оценки также соединяются с помощью таких аксиологических предикатов, как, например, полагать или чувствовать. Исследовательница считает, что аксиологический предикат является главным средством для того, чтобы выразить модальную рамку оценки эксплицитно. Помимо этого, предикаты такого рода включают в суждение эксплицитную субъективность. Аксиологический предикат указывает на то, что присутствует оценочный субъект и представляет оценку частью его концептуального мира [[Вольф 2002: 97]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html).

Е. М. Вольф также отмечает, что за исключением основных элементов (субъекта и объекта), связанных оценочными отношениями, в каждом языке в оценочных высказываниях подразумевается наличие шкалы и стереотипов, аксиологического предиката и интенсификатора [[Вольф 2002: 9]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html). Вместе с тем, выражаются они в разных языках своеобразно, что связано с различным преломлением картины мира в сознании субъектов.

В сознании субъекта все время наблюдается наличие оценочной школы и стереотипов. Оценки говорящих зависят от стереотипов и норм, которые сложились в обществе по определенной шкале, представляющей нынешние понятия о том, что такое “хорошо”, а что – “плохо” [[Телия 1986: 39]](https://search.rsl.ru/ru/record/01002133605). Субъективная и объективная оценки отражаются в структуре оценочной шкалы в качестве двух основных сторон оценки. Так, в одном случае, при помощи шкалы учитываются отношения субъектов к объектам (он любит кукурузу, обожает кукурузу, ему не особо нравится кукуруза, он терпеть не может кукурузу). В другом случае, шкала принимает во внимание качества объектов, к которым относятся оценки (вкусная кукуруза, до чего вкусная кукуруза, не особо вкусная, невкусная кукуруза) [[Вольф 2002: 48]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html). Стоит также отметить, что помимо положительных и отрицательных зон, в структуре оценочной шкалы имеет место быть нейтральная зона. Так, в этой зоне на одном уровне располагаются признаки “хорошо” и “плохо”. Следует подчеркнуть, что такие слова как “нейтральный” и ”средний” не являются признаками средней точки шкалы, они больше показывают отрицательные значения оценок (средняя актриса). А вот такие слова как например, нормальный или типовой, т.е. слова, которые указывают на то, что объект принадлежит какому-то классу или соответствует стандартам, занимают зону нейтрального в оценочном обозначении [[Вольф 2002: 49-51]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html).

Е. М. Вольф считает, что оценочный стереотип – это “основной элемент, на который опирается система абсолютных оценок” [[Вольф 2002: 56]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html). Без стереотипов оценочные высказывания не могли бы использоваться для общения. Ученый также акцентирует внимание на том, что разное понимание оценочного стереотипа образует “коммуникативный провал”. “Оценочные стереотипы включают, таким образом, как собственные свойства предметов, образующие стандартные наборы признаков, так и стереотипные представления о месте объекта в ценностной картине мира” [[Вольф 2002: 61]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html). Примечательно, что “эмотивное”, аффективное определение, как сногшибательный, например, не имеет стереотипов, поскольку не соотносится с признаками объекта. “Оценочный стереотип социально обусловлен”. Таким образом, Е.М. Вольф отмечает, что стереотип интересного журнала или талантливой актрисы подразумевает социум, у участников коммуникации которого, общие эстетические критерии.

Как отмечает В. В. Красных, стереотипом считается “некоторое «представление» фрагмента окружающей действительности, фиксированная ментальная «картинка», являющаяся результатом отражения в сознании личности «типового» фрагмента реального мира, некий инвариант определенного участка картины мира” [[Красных 2003: 231]](https://www.studmed.ru/krasnyh-v-v-svoy-sredi-chuzhih-mif-ili-realnost-_d962372e26e.html). Так, стереотип может быть стереотипом поведения и функционировать как определенный план ситуации либо как собственно представление. Стереотипами – представлениями считаются наборы ассоциаций, т.е. они оказывают влияние на то, как выражает свои мысли субъект. Например, стереотипные представления, связанные с известными писателями Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым включают в себя такие признаки как “талант и гениальность”. “Представление о стереотипе имплицитно и создает психолингвистическую основу оценочных высказываний” [[Вольф 2002: 61]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html).

Р. З. Мурясов, А. С. Самигуллина и А. Л. Федорова убеждены, что аксиологическая коммуникативная ситуация состоит не только из субъектов и объектов оценки, но и из слушателей (реципиентов) [[Мурясов, Самигуллина, Федорова 2004: 68-69]](http://vja.ruslang.ru/ru/archive/2004-5/68-78).

На данный момент очень значимо изучить ситуацию оценки как существенный элемент познавательной работы индивида. “Процессы перцепции окружающего пространства всеми органами чувств, ментальная обработка и оценка полученной информации, а также речевая реакция на нее представляют собой, в сущности, упрощенную модель непрекращающегося процесса моделирования индивидуальной картины мира, которая становиться фрагментом культурной картины социума” [Хомякова 2006: 47].

**1.5 Рациональный и эмоциональный компоненты оценки**

Известно, что поскольку эстетические оценки произведений живописи предполагают помимо рационального анализа и эмоциональное восприятие реципиента, существенным становится то, как соотносятся интеллектуальное и эмоциональное при оценке объекта. Так, рациональный компонент оценки является частью осмысления мира, формирующегося в качестве позиции субъектов, эмоциональный компонент же характеризуется чувствами и эмоциями. Ш. Балли считает, что мысли человека все время колеблются между логическим пониманием и эмоцией, т.е. они возникают вместе из логических идей или чувств. Таким образом, иногда мысли имеют логическую доминанту, а иногда – эмоциональную [[Балли 1961: 22]](https://search.rsl.ru/ru/record/01005930206).

Большее количество лингвистов и ученых-психологов акцентируют внимание на единстве мышления и эмоции. Так, В. К. Вилюнас утверждает, что “эмоция всегда «окрашивает» некоторое отражаемое содержание – нечто, нами ощущаемое, воспринимаемое, мыслимое ” [[Вилюнас 1976: 41]](https://search.rsl.ru/ru/record/01007665325). C.Л. Рубинштейн отмечает, что субъект, отражая объект принимает во внимание “единство двух противоположных компонентов - знания и отношения, интеллектуального и «аффективного»…, из которых то один, то другой выступает в качестве преобладающего” [[Рубинштейн 1999: 264]](https://bookap.info/clasik/rubinshteyn/). А. Н. Леонтьев считает основной особенностью эмоции - способность обобщать и взаимодействовать. Таким образом, эмоциональный опыт индивидуума образовывается не только в связи с личными переживаниями, но и в связи с общением с другим человеком и с восприятием произведений искусства [[Леонтьев 1971: 37]](https://search.rsl.ru/ru/record/01007153365).

По мнению известного психолога Кэррол Э. Изард, эмоции следует рассматривать с двух сторон: в одном случае, благодаря эмоциям активируются когнитивные процессы; они влияют на то, как эти самые процессы протекают. В другом случае, когнитивные процессы являются инициаторами эмоций [[Изард 1999: 88]](https://litmy.ru/knigi/psihologiya/128278-psihologiya-emociy.html). Стоит отметить, что ученый считает, что всё-таки эмоции первичны; они играют ведущую роль в организации мышления и деятельности. “Именно эмоции образуют мотивационную систему человека” [[Изард 1980: 15]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001028103). В. И. Шаховский также наблюдает тесное взаимодействие эмотивности и оценочности, утверждая, что “эмоция и оценка участвуют синхронно в актах отражения и познания, представляя в них выражение субъективной стороны результатов, оценивающих отношения отражающего субъекта к отражаемым объектам и их свойствам” [[Шаховский 1987: 104]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001355254).

А. Ортони, Дж. Клоур и А. Коллинз считают же, что возникновению эмоций способствует некоторая форма когнитивной деятельности: “Эмоции очень реальны и очень интенсивны, и все-таки они вытекают скорее из когнитивных интерпретаций окружающей действительности, чем непосредственно из самой действительности” [[Ортони, Клоур, Коллинз 1995: 316]](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kognitivnye_nauki/jazyk_i_intellekt_sbornik_1995/17-1-0-1577). По мнению Ю. Д. Апресян, первой причиной эмоции считается “физическое восприятие или ментальное ”. Однако истинной причиной эмоций является “интеллектуальная оценка положения вещей” [[Апресян 1995: 352-354]](https://search.rsl.ru/ru/record/02000017302). Е. В. Падучева также утверждает, что ощущения появляются не в результате наличия самого события, а благодаря мыслям субъекта о происшедшем: “путь от события к состоянию лежит через мысль, интеллектуальную оценку: событие само по себе еще не предопределяет наступления эмоционального состояния” [[Падучева 2004: 274]](https://search.rsl.ru/ru/record/01002409034).

Из этого следует, что есть две разных позиции на то, что первично в сознании человека – эмоция или мысль. Одни ученые считают, что определяющей является эмоция (К. Изард), а другие, что основой любой эмоции является когнитивная интерпретация действительности (А. Ортони, Дж. Клоур, А. Коллинз, Ю. Д. Апресян, Е. В. Падучева).

Т. А. Трипольская считает, что потоки мыслей субъектов являются эмоциональной и оценочной интерпретацией действительности, “доминантная роль которых всё время меняется” [[Трипольская 1999: 66].](https://search.rsl.ru/ru/record/01000266118)

Художественный текст, который используется для исследования, выражает мысли и эмоции субъекта, которые способствуют зрительному восприятию произведений живописи. Так, эстетической оценкой произведений живописи является целостность рациональных и эмоциональных компонентов. Поскольку, во-первых, картина – это объект, стимулирующий когнитивную работу мозга. А, во-вторых, те или иные произведения искусства должны вызывать эмоциональные реакции реципиентов.

Относительным в лингвистике считается противопоставление рациональной и эмоциональной оценки, потому что, на первый взгляд, любая оценка является субъективной и в то же время, “в естественном языке не может быть чисто эмоциональной оценки, так как язык как таковой всегда предполагает рациональный аспект” [[Вольф 2002: 40]](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/55240-funkcionalnaya-semantika-ocenki.html).

Рациональная оценка подразумевает информированность: “Когнитивное содержание рациональной оценки – это мнение субъекта оценки о положительной или отрицательной ценности обозначаемого в целом или какого-либо его свойства, основанное на знании неписанных, но узуальных норм ценностной картины мира, которая основана на обиходно-бытовом образе мира, сложившемся в данном языковом коллективе и на его жизненной философии. Очевидно, что индивидуальное, социально-групповое и т.п. видение мира создает свою ценностную картину” [[Телия 1996: 186]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001737508). Л. А. Пиотровская отмечает, что рациональная оценка преобладает над эмоциональной в результате поаспектного анализирования субъектом, что вызвано “его коммуникативной установкой” обозначить признаки оцениваемых объектов. В том случае, когда у субъекта при восприятии объектов основой считается эмоциональное – “эмоциональная оценка преобладает над рациональной” [[Пиотровская 1994: 39-40]](https://search.rsl.ru/ru/record/01001702160).

**1.6 Причины возникновения русского авангарда и его специфика**

Направление авангард зарождается в русской живописи в начале 1910-х годов XX века. Возникновение данного направления оказывает влияние на всё изобразительное искусство.

Причинами его появления являются:

1. Форсированная глобальная индустриализация и её всеохватывающее влияние на мир, природу и общество в целом;
2. Тяжелое историческое положение в мире, речь идет о Первой мировой войне и революции в России;
3. Художники-авангардисты стремились бороться за свободу в реальности и за возможность свободно мыслить и чувствовать (всё это отразилось в русском авангарде). Как раз они и поддерживали революции 1917 года в России.

А. Глезер, один из писателей, который внёс огромный вклад в изучение русского авангардизма, считал, что появление этого направления такое существенное, что не исключено, что если бы тоталитарный режим не имел воздействия на все области жизни, живопись в России бы развивалась по-другому [[Глезер 1993: 12]](https://knigaplus.ru/katalog/books/iskusstvo/art_graphics_sculpture/sovremennoe_russkoe_iskusstvo_32685/).

Русский авангард можно считать разносторонним по содержанию. Он отличался отсутствием однообразия идей и форм. В нем выделяются такие направления как: кубофутуризм, конструктивизм, супрематизм и абстракционизм. На передовых позициях стояли художники-авангардисты К. С. Малевич и В. В. Кандинский, которые в 1918 году стали главными художниками Петрограда. Этих художников также называли «левыми», они занимались оформлением всех революционных праздников и занимали управленческие должности в государственных художественных институтах.

После окончания военного коммунизма (1921 г.) и начала НЭПа система государственного контроля и цензуры сформировалась внутри художественной культуры. Художники чувствовали себя свободными новаторами. В 20-х годах они создали несколько новых крупных художественных школ (школы К. С. Малевича, М. В. Матюшина, П. Н. Филонова, К. З. Петрова-Водкина, В. Е. Татлина). Их подходы к пониманию изобразительного искусства и идеи значительно различались. В основе всех этих систем лежало новое понимание пространства и принцип преодоления гравитации: «лучизм» М. Ф. Ларионова, абстракционизм В. В. Кандинского, супрематизм К. С. Малевича, аналитизм П. Н. Филонова, планетаризм К. З. Петрова-Водкина («сферическая перспектива»), пространственный реализм М. В. Матюшина. Также в то время принято было защищать новое искусство разнообразными методами, такими как: дискуссии, диспуты, манифесты и т.д. [[Pokrovskaya 2014: 1610]](https://cyberleninka.ru/article/n/art-groups-in-russia-after-1917/viewer)

В 1922 году возникла Ассоциация художников революционной России (АХРР), которую создали академические художники-реалисты. В авангарде они видели “проявление кризисного состояния буржуазного искусства и его распада” и выдвинули политические обвинения против художников-авангардистов [[Лобжанидзе 2019: 2]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

Художники-реалисты данной ассоциации действовали по достаточно обдуманному плану. Помимо обвинений политического характера, срывались выставки художников-авангардистов, печатались статьи в виде политического доноса, собирались различные комиссии, которые были направлены на проверку деятельности художественных объединений. Некоторые художники-авангардисты, такие как В. В. Кандинский, например, осознав сложившуюся тяжелую ситуацию, уехали из СССР. В 1932 году постановление ЦК ВКПб ликвидировало все художественные объединения. Художников-авангардистов в буквальном смысле этого слова загнали в Союз художников, где им запрещалось рисовать что-либо в стиле авангардизма или даже преподавать теорию данного течения. Они должны были творить искусство только в рамках социалистического реализма. Таким образом, «восстание свободы» в живописи было подавлено. Только в 1988 году советские искусствоведы, получив разрешение, смогли писать о русском авангарде [[Лобжанидзе 2019: 2]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

Вслед за этим, рассматриваются кризисы в изобразительном искусстве (те, что посодействовали возникновению русского авангарда) и отличительные черты данного направления. Так, кризисы функционирования в обществе, традиционных жанров, духовности, предметности, кризис приоритета содержания, натурального восприятия, метода, а также проблемы взаимоотношений изобретённого и интуитивного, проблемы мышления образного типа способствовали формированию авангарда в России. В выпускной квалификационной работе будет также изучаться вопрос взаимоотношений природы и авангардизма. [[Лобжанидзе 2019: 2]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

Появление беспредметности в живописи повлияло на развитие искусства. Вакаром И. А. русский авангард был охарактеризован как «принципиальное отсутствие семантического поля». Он считал, что двумя самыми главными причинами возникновения беспредметности в живописи было появление художников с другим, новым мышлением, а также состояние в искусстве, которое он назвал «летаргическим сном культуры, не ощущающей подземных толчков наступающего века» [[Вакар 2011: 4].](https://resources.mgpu.ru/docfulldescription.php?docid=325502)

Именно кризис традиционных жанров в XIX–XX веках повлиял на появление художников с новым мышлением. Этот кризис заключался в том, что искусство не развивалось и новые жанры не возникали. Искусство “умирало” без развития. Это можно сопоставить с исчезновением языков, например, люди, которые говорили на латинском языке вымерли, вместе с тем и их язык стал мертвым. Кроме всего прочего, применяя один и тот же жанр, «утрачиваются собственные, особенные точки зрения» [[Лобжанидзе 2019: 3]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

В. В. Кандинский же считал, что кризис современного искусства заключался в его бездуховности. Работы художников казались ему бессодержательными, традиционные жанры не будоражили душу, не заставляли её ощущать различные эмоции. [[Кандинский 2001: 4]](http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html).

Более того, кризис функционирования искусства в обществе также сыграл роль в возникновении русского авангарда. Авангардисты верили, что живопись должна быть понятной для всех, а не только определенной группе людей, иначе такое искусство можно считать бессмысленным. Например, те художники, что входили в кружок М. Ф. Ларионова стремились создавать искусство, которое было бы понятным для обычных людей.

Также помимо этого, стоит упомянуть кризис метода, который наиболее ярко отразился в XIX–XX веках. Происходит распад традиционного «большого стиля» (стиль тоталитарного искусства, которое применяется для обозначения советского искусства 1930—1950-х годов), благодаря которому появились новые стилистические манеры. Искусство «оживает». Причиной возникновения этого кризиса стал тот факт, что восприятие натурального характера исчерпалось. Методы работы с натурой, которыми руководствовались художники, привели к тому, что роль художника снизилась до мастерового (ремесленника), который старается с скрупулезной точностью передать особенности художественных объектов, приближаясь к тому, чтобы «дословно» запечатлеть мир, который он изображает. Чтобы избежать этого, художники стали специально искажать и видоизменять натуру, чтобы изображение не казалось примитивным и механическим [[Вакар 2011: 10].](https://resources.mgpu.ru/docfulldescription.php?docid=325502)

Художники-авангардисты стали уходить от натуры, считая, что, таким образом, будет легче её интерпретировать. Они сопоставляли стиль с маской, закрывающей «истинное лицо». По их мнению, неизменяемый стиль не является показателем «органического личностного единства». Художественная истина не зависит от сюжетов, стилей, мотивов и жанров (они лишь предлоги, которые могут разнообразить художественные возможности) [[Лобжанидзе 2019: 3]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

Кризис приоритета содержания является причиной возникновения новой цели творчества – формы. Отличительной чертой русского авангарда становится оригинального вида форма, приравнивающаяся к сюжету по значимости. М. Ф. Ларионов отзываясь о картинах В. В. Кандинского, считал, что «то, что они беспредметны, это вовсе не её [живописи] свойство, а это её сюжет» [[Кандинский 2001: 12]](http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html). По мнению К. М. Малевича, главной задачей искусства является сама форма и манера её исполнения. Форма оборачивается в содержание. Он называет это «самосодержанием» или беспредметностью [[Кандинский 2001: 320]](http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html).

Помимо кризисов, оказавших влияние на формирование русского авангарда, в выпускной квалификационной работе также рассматриваются проблемы взаимоотношений изобретённого и интуитивного, которые имеют большое значение для него. Так, можно говорить о том, что для художников-авангардистов умственная работа важнее, чем зрительные ощущения. Однако это не значит, что их стремление к изобретательству и мышлению уничтожает их интуитивное начало. Создавая свои картины, они образуют что-то новое и нередко сами не понимают этого явления, и даже значения их собственных картин. Таким образом, например, рассматривая творчество К. М. Малевича, наблюдается переход природной ритмичности в беспредметный супрематизм. Это даёт основания полагать, какое сложное у авангардиста художественное восприятие мира и, что он способен видеть этот мир самыми разными и беспредметными способами.

Стоит отметить, что именно жизненный опыт повлиял на образование «формализма» у художников-авангардистов. Они интересовались изменениями в картине мира. В живописи ими воспринимался формальный аспект, искусство для них было силой, способной создавать множество разных смыслов. По их мнению, именно цвет заключал в себе мощь, оказывающую главное воздействие. Перейдя к художественному «изобретению», авангардисты почти перестают писать с натуры, поскольку действительность становится недостойной того, чтобы её изображать.

XIX век характеризуется бурным развитием техники и промышленности, а также деформацией природы. Привычный образ мира разрушился. Вместе с этим меняется и отношение к природе. Технический прогресс также негативно сказывается и на сознании художника-авангардиста. Тот же самый К. М. Малевич, отождествлял переход от импрессионизма к супрематизму с формированием современной цивилизации.

Художники-беспредметники считали природу совершенной, и поэтому её не стоило копировать. К. М. Малевич полагал, что стремление художника изобразить природу во всех деталях, умерщвляет её, т.к. никакое точное изображение не сможет передать всю её суть и красоту. Отсюда следует, что художники-авангардисты признают действительность и значимость природы. В. В. Кандинский же обращает внимание на то, что манеры исполнения и задачи искусства и природы совершено разные, что означает то, что они равносильные. Так, можно сделать вывод о том, что для художников-авангардистов значимость составляет две вещи: природа и искусство. Для них и то и другое считается первичным, следовательно, равноценным.

По мнению русских авангардистов, искусство не является традицией, классикой, культурой, историей искусства или художественным наследием. Искусство – это некая чистая сущность, высшая сила. Она неизменна, всегда недосягаема и необъяснима. Другими словами, она беспредметна [[Лобжанидзе 2019: 4]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

Последствиями художественного авангардного восприятия для человека и искусства является то, что авангардисты подвергли значительным изменениям структуру живописи, они уничтожили устоявшийся образ мироздания, сделав невозможным передачу смысла на понятном для простого реципиента языке. Также, по их мнению, искусство и природа считаются равноценными.

Для искусства в целом последствия всего этого стали действительно значительными. Художники начали пересматривать все ранее присущие искусству значения и функции. В первую очередь, простые жизненные ценности перестают реализовываться в искусстве. Вместе с тем, этика больше не является субъектом воздействия и осмысления. Так, происходит разделение искусства и этики. Задача искусства состоит не в том, чтобы дать моральную оценку состоянию человека и мира. Из этого следует, что ошибка советских критиков заключалось в том, что они старались оценить искусство авангардистов как трагическую реакцию художников на разрушение идеалов. Однако в их картинах нет места социальной критике, и проблеме разрушения идеалов [[Лобжанидзе 2019: 4]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

В третьих, живопись становится безличностной. Художники-авангардисты не вкладывают черты своего характера в картины. Таким образом, они пытаются “отстраниться от личного для того, чтобы познать искусство как истину”.

Итак, отличительными чертами русского авангарда, которые возникли из причин его появления и кризисов, о которых речь шла ранее являются:

1. беспредметность изображений;
2. философское содержание направления;
3. художники-авангардисты стремятся сделать искусство более понятным каждому человеку;
4. стилевое многоязычие;
5. удаление от натуры, для того, чтобы её интерпретировать;
6. приоритет формы над содержанием;
7. взаимодействие изобретательства и интуиции;
8. любовь к природе, художники-авангардисты отказываются от её слепого копирования;
9. признают только две настоящие ценности: природу и искусство. [[Лобжанидзе 2019: 4]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer).

В. В. Кандинский и многие другие художники-авангардисты считали, что искусство является беспредметной сущностью, недосягаемой и необъяснимой, равной по весомости природе. Итак, изучив авангардизм как особое направление в живописи, выделим некоторые особенности, которые отличают его от других течений в искусстве:

1. Художниками-авангардистами приветствуются любое общественное изменение, такое как революция, например.
2. Авангардизм двойственен, он рационален и иррационален.
3. Представители данного течения восхищаются научно-техническим прогрессом.
4. Применение ими форм, приемов и средств, не используемых ранее в изобразительном искусстве.
5. Полностью отрицают изобразительное искусство VIII века.
6. Отвергают или признают традиции, устоявшихся основ в живописи.
7. Проведение экспериментов с формами, цветами и оттенками.

Несмотря на то, что авангард как направление просуществовало совсем мало, многое из материалов художников-авангардистов стало использоваться в сегодняшнем искусстве. Неординарность и новаторство данного явления оказало влияние на формирование всего мирового искусства. Авангард способствовал развитию фото- и киноиндустрии, выработке новых форм и подходов в решении художественных проблем [[Лобжанидзе 2019: 5]](https://cyberleninka.ru/article/n/avangardnoe-iskusstvo-v-rossii/viewer). Искусство русского авангарда всегда привлекало и привлекает внимание зарубежных исследователей, потому что авангард в изобразительном искусстве представляет собой некий эксперимент — с концепцией, цветом, формой (всё ещё организуются выставки и издаются статьи).

Выводы по Главе 1

1. Искусствоведческий дискурс – это «вербализованный опыт мышления», который организован в контексте восприятия, авторитета, оценочности и других тактик художественной критики.
2. Критик в критическом искусствоведческом дискурсе, является адресантом и в то же время реципиентом по отношению к объекту искусства, а роль адресата получает читатель критического текста. Материалами исследования являются письменные монологические тексты.
3. Основными чертами вербального искусствоведческого дискурса считаются наличие особой концептосферы, использование специализированной лексики сферы искусства и эмоциональная окрашенность лексики.
4. Оценочная структура включает в себя субъект, объект, характер и основание оценки. Субъектами считаются лица, которые являются частями общества (или общество в целом), благодаря позициям которых осуществляются оценки. Из этого следует, что они отражают не только личные точки зрения субъектов, но и усредненное мировоззрение данного языкового общества. Объектами оценки же считаются лица, предметы, случаи или состояния дел, к которым относится оценка. Характер оценки определяют такие термины, как «хороший», «плохой», «безразличный» (для абсолютных оценок) и «лучше», «хуже», «равноценно» (для сравнительных оценок). Основание оценки – это то мнение, которое побуждает субъекта одобрить, осудить или выразить безразличие насчет чего-то.
5. В выпускной квалификационной работе опорными классификациями оценок считаются классификации Н. Д. Арутюновой и фон Вригта.

**Глава 2. Реализация оценки русского авангарда в англоязычном искусствоведческом тексте**

В практической главе исследования классифицируем оценку, определим, какой характер она имеет, выявим, содержит ли оценка эмоциональный компонент и установим, что является объектом оценки в англоязычном искусствоведческом дискурсе. Так, в выпускной квалификационной работе языковыми материалами для исследования оценки послужили такие статьи как **“The Russian Avant-Garde”**, **“Visual Arts of Acceleration”**,научная статьяБоулта Джона Эллиса **“Pavel Filonov: His Painting and His Theory”** и статья Кэти Локк **“Kazimir Malevich: A Tragic Visionary”**. В них было выявлено большое количество примеров реализации оценки русского авангарда.

**2.1 Классификация типов оценки русского авангарда**

Прежде всего, проанализируем тип оценки. В выпускной квалификационной работе опорными классификациями считаются классификации Н. Д. Арутюновой и фон Вригта. Так, Н. Д. Арутюнова выделяет такую оценку как эстетическую (красивый – некрасивый) (эта оценка оказалась наиболее значимой в анализируемых текстах). Логик фон Вригт включает в свою классификацию техническую оценку, которая является оценкой техники художника. В ходе анализа были также выявлены примеры реализации методологической оценки, т.е. оценивается оригинальный метод, которым пользуется художник для изображения времени, для формирования семантики текстового пространства изображения. Эти типы оценок будут основными в данной работе, т.к. именно они больше всего подходят для анализа объекта оценки в искусствоведческом дискурсе.

Например,

1. As a result, **the tentacular lines, exotic color combinations and lush facture** of Filonov's paintings (especially of the later period when the analytical theory was fully developed) are reminiscent of some **fantastic artistic** **Matto Grosso**. [[Bowlt 2016: 284]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

В первом примере наблюдается языковая актуализация технической оценки. Искусствовед акцентирует внимание на щупальцеобразных линиях, экзотических цветовых комбинациях и пышной фактуре картин Павла Филонова, что свидетельствует о необычной технике работы художника (**“the tentacular lines, exotic color combinations and lush facture …”**). Все эти приёмы изображения (особенно позднего периода, когда аналитическая теория была полностью разработана) напоминают о Мату-Гросу (использование лексики с положительной коннотацией **-**  **“…** **fantastic artistic Matto Grosso”**). Можно сказать, что превалирующая в данном фрагменте техническая оценка сопровождается эстетической оценкой, об актуализации которой свидетельствует процедура сравнения с живописной местностью бразильского штата. Упоминание местности в далекой Бразилии для оценки работы русского мастера, который никогда не выезжал за рубеж, акцентирует тот факт, что работы Павла Филонова оцениваются с точки зрения эксперта, представителя другой культуры.

В следующем примере тоже реализуется техническая оценка:

1. **Shape and space are depicted as being** **splintered** in his early works, yet **clear and precise**. His compositions are filled with **powerful momentum**, **the lines are** bent and **bent in angular fashion**, and **surfaces seem to waver within themselves, energised by a secret power**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 93]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Так, искусствовед пишет о том, каким образом художник в своих ранних работах изображает форму и пространство - раздробленными, но при этом четкими и точными (“**Shape and space are depicted as being** **splintered … clear and precise”)**. Его композиции наполнены мощным импульсом **(“powerful momentum”)**, линии угловатые **(“the lines are bent in angular fashion”)**, а поверхности, кажется, колеблются внутри себя, подпитываемые тайной/неизвестной силой **(“surfaces seem to waver within themselves, energised by a secret power”)**.

Здесь также представлена техническая оценка. В некоторой степени прослеживается сравнение, т.к. осуществляется погружение читателя в изображенную реальность (“In [the painting] arises the sensation of what could be called the fourth dimension, **because …**”):

1. In [the painting] arises the sensation of what could be called the fourth dimension, **because** **its length, breadth, and density of the layer of paint** are the only signs of the outside world. [[Visual Arts of Acceleration 2009: 125]](https://vk.com/doc195929192_545533128?hash=e30536f0c24a2ee167&dl=88ca3c1320ebfd68ab)

При восприятии картины возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, потому что её длина, ширина и плотность слоя краски являются единственными признаками внешнего мира (**“… its length, breadth, and density of the layer of paint are the only signs of the outside world”**).

Так как творчество Павла Филонова отличается своеобразными, характерными именно для него методами изображения, представляется целесообразным выделять методологическую оценку. В четвертом и пятом примерах реализуется методологическая оценка работ художника:

1. **This destruction of the single temporal progression and, consequently, of the semantic axis brings to mind surrealism**, although Filonov's work could not be accommodated adequately by that term: his paintings do contain an inner coherence, even though their subjects may contain elaborations on many levels. [[Bowlt 2016: 285]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)
2. This very original conception of the artist's task allowed Filonov to suspend conventional sequences of time and meaning: **unlike a realist work**, the visual sequence across the surface of the canvas (a narrative sequence and, therefore, a temporal one) **turns into a "non-sequence" in a Filonov analytical painting, i.e., into a constant interfusion of past, present, and future.** [[Bowlt 2016: 285]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

В четвертом примере в работе Павла Филонова изображается/используется разрушение единой временной прогрессии и, следовательно, семантической оси, что напоминает сюрреализм (**“This destruction of the single temporal progression and, consequently, of the semantic axis brings to mind surrealism …**). Таким образом, речь идет о подходах художника к реализации образа, о методологии изображения.

А в пятом, изображение превращается в «непоследовательность» в аналитической живописи Павла Филонова, т. е. в постоянное слияние прошлого, настоящего и будущего (**“… turns into a «non-sequence» in a Filonov analytical painting, i.e., into a constant interfusion of past, present, and future”**). Холст также сравнивается с реалистическим произведением (**“… unlike a realist work, the visual sequence across the surface of the canvas …”**). Такие лексические единицы как **“original conception”**, **“non-sequence”**, **“analytical painting”** объективируют особую, присущую только Павлу Филонову, методологию изображения.

В следующем примере реализуется методологическая оценка, которая также носит и положительный характер:

1. Malevich published the Manifesto of Suprematism in 1915. In it he formulated visions that threw overboard all previous ideas about art. He **ranked the perception of abstractness above that of shape**. A square, a circle, a triangle or a cross on a neutral surface is «by its nature no longer an imposing painting». His **geometric elements were restricted to the greatest simplicity and permitted no relation to reality**. He, thereby, had already **formulated important concepts at the turn of the century that would be become fundamental for the concept art** of the 1970s, American Minimalist art and many contemporary artists. [[The Russian Avant-Garde 2016: 84]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

К. С. Малевич опубликовал «Манифест супрематизма» в 1915 году. В нем он сформулировал видения, отбросившие все прежние представления об искусстве. Так, он ставил восприятие абстрактности выше восприятия формы (**“…** **ranked the perception of abstractness above that of shape”**).Квадрат, круг, треугольник или крест на нейтральной поверхности «по своей природе больше не впечатляющая картина». Его геометрические элементы отличались максимальной простотой и никак не относились к реальности (“**… geometric elements were restricted to the greatest simplicity and permitted no relation to reality”**). Помимо этого, искусствовед, используя лексику с положительной коннотацией (**“… formulated important concepts at the turn of the century that would be become fundamental for the concept art …”**), подчеркивает, что К. С. Малевич уже тогда сформулировал важные концепции, которые станут основополагающими для концепт-арта 1970-х годов, американского минималистского искусства и многих современных художников.

В следующем фрагменте искусствоведческого текста наблюдается реализация эстетической оценки:

1. Depicting a prostitute provocatively clad in a red dress and high heels for her nighttime stroll, Larionov evokes speed not only through **the interplay of bright color** (green and yellow streaks surround the prostitute, highlighting the energetic urban atmosphere) and **diagonal lines radiating throughout the street scene** but also through this **street-smart Venus’s diaphanous legs**, which are multiplied in a fanlike, overlapping fashion to insinuate brisk, blurred movement along the boulevard (as well as **bawdy eroticism** since two of her legs are displayed horizontally). [[Visual Arts of Acceleration 2009: 111]](https://vk.com/doc195929192_545533128?hash=e30536f0c24a2ee167&dl=88ca3c1320ebfd68ab)

Употребление оценочных единиц, таких как **“bawdy eroticism”** при описании изображения свидетельствует о реализации и неоднозначной оценки, несмотря на то, что искусствовед сравнивает проститутку М. Ф. Ларионова с Венерой **(“… street-smart Venus’s diaphanous legs …”)**, богиней красоты, т.е. можно сделать вывод о том, что изображенная девушка притягательна. Стоит также отметить, что в данном примере присутствует и техническая оценка: характеристика линий **“diagonal lines radiating throughout the street scene”**, характеристика цвета **“the interplay of bright color”**.

В этом примере также реализуется эстетическая оценка:

1. **The superimposition of colour layers** **leads** to ever-new transparencies and **to ever new and fascinating colour dialogues**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 91]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Наложение цветовых слоев приводит к появлению новых прозрачных пленок и новым увлекательным цветовым диалогам. Так, искусствовед употребляет лексику с положительной оценочной семантикой **“…** **leads** **…** **to ever new and fascinating colour dialogues”** (использование прилагательного с положительной оценочной семантикой **“fascinating”**), чтобы подчеркнуть красоту изображения. Также есть техническая оценка: **“The superimposition of colour layers …”**.

Таким образом, анализ типа оценки позволяет выявить наличие (преобладание) технической, эстетической и методологической оценки.

**2.2 Анализ характера оценки и средств ее языковой актуализации**

Теперь приведем разные примеры реализации характера оценки. Под характером оценки мы будем понимать, является ли оценка положительной, отрицательной или неоднозначной.

Например,

1. The importance of Filonov in the history of modem Russian art is **unquestionable**-not only because he depicted such **perverse and haunting visions** but also because **he** **existed quite outside that fetish of non-representationalism** with which Russian modernism has been identified so closely and so misleadingly. [[Bowlt 2016: 292]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

В девятом примере присутствует оценка, которая носит положительный характер, поскольку искусствовед подчеркивает значимость художника ПавлаФилонова в истории современного русского искусства, употребляя такие оценочные единицы как **“**The importance of Filonov … is **unquestionable”** и **“perverse and haunting visions”**. Также важность Павла Филонова заключается в том, что художник был далек от того с чем отождествлялся русский модернизм **“…** **he** **existed quite outside that fetish of non-representationalism** with which Russian modernism has been identified **…”**.

В следующих примерах (10, 11, 12, 13 и 14) также представлены оценки, которые носят положительный характер:

1. In particular, I learn about **the strength and courage** of Kazimir Malevich.  I knew **he was best known for Suprematism**, but I really had no idea how he developed this form of art or anything about the artist.[[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

В данном примере искусствовед положительно отзывается о художнике (о Казимире Малевиче), называя те качества, которые стали открытием для неё **“**… I learn about **the strength and courage** of Kazimir Malevich**”**. Кэти Локк также упоминает, что он наиболее известен своим супрематизмом, но она не знала, как именно он создал эту форму искусства **“**I knew **he was best known for Suprematism**, but I really had no idea how he developed this form of art …**”**. Таким образом, эксперт репрезентирует не только свою оценку, но и приводит общепринятое мнение о картинах художника. Индивидуальная оценка совпадает с общепринятой.

1. Next **he applied his talents** to tableware, and then to clothing where **he did have a big influence on costume design**. [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

Казимир Малевич применил свои таланты в украшении столовой посуды, а затем одежды, где он оказал большое влияние на дизайн костюмов. Благодаря лексике с положительной оценочной семантикой искусствоведу удается создать хорошее впечатление о художнике **“…** **he applied his talents …** **he did have a big influence on costume design”**.

1. **One of Filonov's most remarkable qualities** was his devotion to teaching, a result of which was **his elaborate pedagogical scheme** for what he hoped would be a University of the Arts in Leningrad. [[Bowlt 2016: 291]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

Здесь искусствовед акцентирует внимание на том, что одним из самых замечательных качеств Павла Филонова была его преданность преподаванию **“One of Filonov's most remarkable qualities was his devotion to teaching …”**, результатом которого стала его тщательно продуманная педагогическая схема. Использование лексики с положительной оценочной семантикой **“one of …** **most remarkable qualities**”, **“his elaborate pedagogical scheme”**.

1. What impressed the Russians the most were the Fauves like Derain, Marquet, Matisse and van Dongen. **The impact of this exhibit on the evolving Russian avant-garde cannot be overestimated**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 80]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Больше всего на россиян произвели впечатление такие художники-фовисты, как Андре Дерен, Альбер Марке, Анри Матисс и ван Донген. Влияние этой выставки на развивающийся русский авангард невозможно переоценить (“**The impact of this exhibit on the evolving Russian avant-garde cannot be overestimated**”). Таким образом, используя экспрессивное причастие **(“overestimated”)**,искусствовед подчеркивает, какой важный вклад, внесла эта выставка и художники-фовисты в развитие русского авангардизма.

1. The Russian avant-garde is one of **the most surprising intellectual and creative movements in the art of the 20th century**. Within a very short time, **an immensely concentrated burst of the most varied creative innovations** emanated from Moscow and Leningrad. [[The Russian Avant-Garde 2016: 77]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

В данном примере искусствовед положительно отзывается о русском авангарде, как о направлении в целом. По его мнению, русский авангард - одно из самых удивительных интеллектуальных и творческих течений в искусстве ХХ века (использование превосходной степени сравнения прилагательного **“the most surprising”** и красочных эпитетов **“… the most surprising intellectual and creative movements in the art of the 20th century”**). За очень короткое время из Москвы и Ленинграда исходил чрезвычайно концентрированный всплеск самых разнообразных творческих новшеств. Употребление метафоры в положительном ключе **“ … an immensely concentrated burst of the most varied creative innovations”**.

В следующем примере наблюдается реализации оценки, которая имеет отрицательный характер:

1. This is evident, for example, in the two versions of The Feast of the Kings (1912 and 1913, RM), whose menacing, funereal subject **causes** the spectator **to flee from that remote and somber world** rather than seek entry. [[Bowlt 2016: 289]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

Угрожающий похоронный сюжет картины становится причиной того, почему реципиенту (зрителю) хочется бежать от изображенного мрачного мира - использование лексики с отрицательной оценочной семантикой **(“… to flee from that remote and somber world …”)**. Вместе с тем, следует отметить, что отрицательно оценивается не работа мастера, а тот художественный образ, который он транслирует своим изображением.

В примере ниже реализуется оценка, которая имеет неоднозначный характер:

1. Like Kandinsky, Malevich, and even Larionov, Filonov regarded art as a communication of experience or, rather, as a medium with which to express totally and exclusively the subjective aesthetic. Just as the surrealists hoped that the liberation of the dream element would unite mankind, so Filonov was profoundly convinced that his "analytical intuition" would hasten the process of social rebirth. **It was a supreme irony, therefore, that his society could "in no way acknowledge [him] as the bearer of the proletarian world view"' and that, ultimately, he could be declared officially insane.** [[Bowlt 2016: 292]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

Интересно, что, если читать последнее предложение без контекста в данном фрагменте искусствоведческого текста, может сложиться неоднозначное впечатление о Павле Филонове, из-за использования искусствоведом лексики с отрицательной оценочной семантикой **“… he could be declared officially insane”**. Однако благодаря контексту становится понятно, что вся ирония **(“a supreme irony”)** заключалась в том, что люди не понимали в полной мере новаторство его творчества - подобно В. В. Кандинскому, К. С. Малевичу и даже М. Ф. Ларионову, Павел Филонов рассматривал искусство как передачу опыта или, скорее, как средство, с помощью которого можно полностью и исключительно выразить субъективную эстетику. Подобно тому, как сюрреалисты надеялись, что освобождение элемента мечты объединит человечество, Павел Филонов был глубоко убежден, что его «аналитическая интуиция» ускорит процесс социального возрождения. Вместе с тем, творчество Павла Филонова не было оценено должным образом современниками во времена создания пролетарского искусства. Таким образом, противопоставляется общепринятая отрицательная оценка индивидуальной положительной оценке автора текста, которая актуализируется в более широком контексте искусствоведческой статьи.

1. But in the case of Filonov, there is one other distinctive, perhaps even principal, **reason** why his works are so little known or so little appreciated-and that is because they are extraordinarily **ugly**. [[Bowlt 2016: 282]](https://vk.com/doc195929192_543364034?hash=f2a6a337a3e938e07e&dl=253515377f7c19d794)

В этом примере также представлена оценка, которая содержит неоднозначный характер. Оценка осуществляется на лексическом уровне за счет использования слов с положительной или отрицательной семантикой. Так, в примере присутствует прилагательное с отрицательной оценочной семантикой **“ugly”**, при этом, контекст всей статьи дает основание полагать, что искусствовед высоко оценивает творчество Павла Филонова. Поэтому, можно говорить о том, что в данном примере это прилагательное скорее реализует свой другой семантический вариант (не безобразные работы, а абсурдные, очень необычные, не укладывающиеся в нормативные рамки представлений об искусстве своего времени).

Таким образом, анализ характера оценки позволяет определить, что оценка может иметь (в основном) положительный, отрицательный или неоднозначный характер. Интерес представляет выявленная в ходе анализа способность некоторых лексических единиц с отрицательной семантикой реализовывать в контексте потенциал положительной оценки.

**2.3 Языковая репрезентация объекта оценки**

Объектом оценки может выступать мастерство художника или изображенная реальность.

В данном фрагменте искусствоведческого текста мастерство художника становится объектом оценки:

1. He felt he was much like God**, because he too created things that had never existed before … You can take his paintings, like “Supremus №58,” and** turn it any direction you want and it makes absolutely no difference to your understanding of the work. **The painting does not follow any physical law, it has no up or down, it is not ruled by gravity.** [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

Прежде всего, искусствовед сообщает реципиенту о том, что даже сам художник (Казимир Малевич) сравнивал себя с Богом (**“He felt he was much like God …”**), потому что он тоже создавал вещи, которых никогда раньше не было. Далее она приводит в пример одну из его картин «Supremus №58», и призывает повернуть её в любом направлении, в каком хотите. Таким образом, искусствовед хочет показать, что, с какой бы стороны человек не взглянул на работы Казимира Малевича – это не помешает ему понять их смысл (**“…** **turn it any direction you want and it makes absolutely no difference to your understanding of the work”**). Картина не подчиняется никаким физическим законам, в ней нет верха и низа, ею не управляет сила тяжести. Вот в чем заключается мастерство его работ.

В следующем примере также оценивается мастерство художника:

1. In 1915 Malevich created a painting the world knows as “Red Square” and that he titled “A Peasant Woman in Two Dimensions.” To Malevich this painting was about letting go of all materialism, **but to the art world he had created total abstraction and the development of Constructivism.** [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

В этом примере картина, известная миру как «Красный квадрат», (но сам Казимир Малевич назвал ее «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях») для художника означала избавление от всего материализма, но искусствовед, как и его коллеги в мире искусства считает, что он создал абсолютную абстракцию и способствовал развитию конструктивизма (**“… but to the art world he had created total abstraction and the development of Constructivism”**). Использование экспрессивного прилагательного **“total”**.

В примерах 20 и 21 изображенная реальность представлена объектом оценки:

1. In 1928 Malevich started to develop a new direction with his work with his painting “Girls in a Field”. In this painting you see three girls and behind them is **a world with bright colors representing a world with no problems.** However, this painting is actually a statement on the political oppression that had started in 1924 in Russia. Malevich is actually making a comment on a world that no longer exists. [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

Искусствовед сначала даёт краткое описание картины. На ней реципиент видит трех девушек, а за ними - мир ярких цветов, по её мнению, представляющий мир без проблем (**“… a world with bright colors representing a world with no problems”**). Однако эта картина на самом деле является заявлением о политическом угнетении, которое началось в 1924 году в России. Казимир Малевич фактически изображает мир, которого больше не существует.

1. In one of his final paintings of this genre “Two Male Figures” (below on the right) painted in the early 1930s **you can see things are getting worse and worse.** The figures have no individual identity. Instead of the edges of the forms being hard and crisp which was a characteristic of his work, he now paints rough edges to represent all the irregularities and unstableness going on around him. [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

На одной из его последних картин «Две мужские фигуры», написанной в начале 1930-х годов, искусствовед акцентирует внимание на том, что видно, что дела идут все хуже и хуже (**“…** **you can see things are getting worse and worse”**). Фигуры не имеют индивидуальной идентичности. Вместо того чтобы рисовать края форм твердыми и четкими, что было характерно для работ Казимира Малевича, теперь он рисует грубые края, чтобы представить все неровности и нестабильность, происходящие вокруг него. Также стоит отметить, что изображаемая художником реальность (объект оценки) удручает художника и заставляет его изобразить ее таким образом.

Таким образом, благодаря проведенному анализу, можно сделать вывод о том, что объектом оценки может выступать мастерство художника или изображенная реальность.

**2.4 Анализ эмоционального компонента оценочного суждения**

Итак, выявим, содержит ли оценка эмоциональный компонент. Как отмечалось ранее в теоретической главе, рациональный компонент оценки является частью осмысления мира, формирующегося в качестве позиции субъектов, эмоциональный компонент же характеризуется чувствами и эмоциями.

Предоставим пример оценки содержащей эмоциональный компонент:

1. I recently returned from Russia and though every time I go there **I am flooded with thousands of images of amazing artwork**, on this trip **the artwork of the Russian Avant Garde painters left me with the strongest impressions**. [[Locke 2012]](https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935)

В данном примере Кэти Локк, художник изобразительного искусства, профессор и писатель, специализирующаяся на русском искусстве XIX и XX веков, в “хорошем ключе” отзывается о творчестве русских художников, используя лексику с положительной оценочной семантикой и метафору **“**… every time I go there **I am flooded with thousands of images of amazing artwork …”** (метафора **“I am flooded”**, прилагательное с положительной оценочной семантикой **“amazing”**). Однако стоит отметить, что она делает акцент на работах художников русского авангарда, упоминая о том, что именно они оставили неизгладимые впечатления **“**… on this trip **the artwork of the Russian Avant Garde painters left me with the strongest impressions”** (использование превосходной степени сравнения прилагательного **“the strongest”**). Это свидетельствует о том, что произведения русских авангардистов оказали влияние не только на мысли, но и в первую очередь на эмоции эксперта.

1. **The most brilliant** of the Symbolists was Mikhail Vrubel. He created highly psychological portraits, linking **the finest lyrical moments with expressive emotions and tragic loneliness**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 77]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Здесь искусствоведом отмечается, что психологические портреты создаваемые Михаилом Врубелем, соединяли самые лучшие лирические моменты c выразительными эмоциями и трагическим одиночеством (**“…** **the finest lyrical moments with expressive emotions and tragic loneliness”**). Можно сделать вывод о том, что при просмотре его работ у реципиента возникают именно такие ощущения. Искусствовед также использует превосходную степень сравнения прилагательного с положительной оценочной семантикой **(“The most brilliant”)**, чтобы акцентировать внимание на том, что Михаил Врубель был самым выдающимся из символистов.

1. Rayonism combined contemporary European trends. It fused Cubism and Futurism in so far as it fragmented and **energised the painting surface**. It fused Orphism in so far as it **realised the dynamic quality of the light by means of colour contrasts**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 80]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Лучизм (районизм) - одно из ранних направлений абстракционизма. Основателем и теоретиком течения был художник Михаил Ларионов. Это направление соединило современные европейские тенденции. Оно объединило кубизм и футуризм, поскольку, по мнению искусствоведа, оно наполнило поверхность живописи энергией (использование метафоры **“energised the painting surface”**) и реализовало динамическое качество света посредством цветовых контрастов (**“…** **realised the dynamic quality of the light by means of colour contrasts”**). Так, искусствовед выражает те чувства, которые он испытывает, смотря на произведения данного течения – чувство энергии, динамичность восприятия.

1. In the Manifesto of Rayonism, Larionov speaks about « ... the rays of things that the artist subjects to his expressive desire. The painting appears as such not of space and time; **it spews out sensations that let us sense the fourth dimension**». [[The Russian Avant-Garde 2016: 80]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Примечательно, что в этом примере искусствовед цитирует самого художника, который указывает на наличие эмоционального компонента при просмотре картин в стиле лучизма (районизма). Так, в манифесте, раскрывающем принципы лучизма, Михаил Ларионов говорит о лучах вещей, которые художник выражает по своему желанию. Картина “извергает” ощущения, которые позволяют реципиентам почувствовать “четвертое измерение” вне пространства и времени (использование метафоры **“…** **it spews out sensations that let us sense the fourth dimension”**).

1. Natalia Gontcharova, **deeply impressed**, responded to Paul Gauguin with her four-piece composition Fruit Harvest. She painted **an equally exotic depiction of daily life**, however, one with Russian folkloric motifs, **lifting the simple, daily life of the Russian peasant to her Tahiti, into her paradise-like state**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 79-80]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

Первое на что обращает внимание искусствовед это на тот факт, что сама художница, создавая композицию “Fruit Harvest” была глубоко впечатлена **(“deeply impressed”)** работами Поля Гогена, одного из крупнейших представителей постимпрессионизма. Она нарисовала такое же экзотическое изображение повседневной жизни **(“an equally exotic depiction of daily life”)**, однако, с русскими фольклорными мотивами. Она смогла изобразить повседневную жизнь русского крестьянина таким образом, что у реципиента складывается ощущение того, что он в раю, в её собственном Таити (**“…** **lifting the simple, daily life of the Russian peasant to her Tahiti, into her paradise-like state”**).

1. In Suprematism **it is not about the shape but rather about sensory impressions**. **It points the way towards endlessness.** One should also point to his vision that he (Malevich) expressed in his paper «Suprematism» in 1920. This was, namely, **the possibility of interplanetary flight and of earth satellites that would permit man to conquer space**. [[The Russian Avant-Garde 2016: 84]](https://vk.com/doc195929192_545529580?hash=71f854265547185d07&dl=20bb38f8a962466f59)

По мнению искусствоведа, главное в направление супрематизм не формы, а чувственные впечатления (**“… it is not about the shape but rather about sensory impressions”**), т.е. искусствовед, подчеркивает, что работы в данном стиле, вызывают различного рода ощущения, такие как чувство бесконечности (использование метафоры **“It points the way towards endlessness”**). Также отмечается, что в понимании Казимира Малевича, реципиент, смотря на картины в таком направлении, может почувствовать себя в космосе (**“…** **the possibility of interplanetary flight and of earth satellites that would permit man to conquer space”**).

Так, анализ данных примеров оценки позволяет выявить наличие эмоционального компонента, которое выражается с помощью эпитетов и метафор, способствующих возникновению этих самых эмоций и чувств. В анализируемых текстах, несмотря на то, что удалось найти столь яркие примеры реализации эмоционально маркированной оценки, превалирует рациональная, поскольку искусствоведы стремятся больше проанализировать творчество художника и донести информацию до реципиента, нежели вызвать у него чувства. В представленных примерах эмоционально маркированной оценки русского авангарда творчество художников оценивается положительно.

Выводы по Главе 2

1. Категория оценки находит объективацию в критических искусствоведческих текстах (рецензиях) и научных статьях о творчестве русских авангардистов. Искусствовед информирует читателя о каком-либо факте, обосновывая свое мнение в оценочном суждении.
2. Анализ типа оценки выделяет наличие (преобладание) технической (оценка техники художника), эстетической (красивый – некрасивый) и методологической оценки (оценивается оригинальный метод, которым пользуется художник для изображения времени, для формирования семантики текстового пространства изображения). Языковыми средствами реализации этих оценок служат лексемы, характеризующие линии, цвет, перспективу, а также такие оценочные единицы, как эпитеты, метафоры и сравнения, которые актуализируют оценку.
3. Оценка имеет (в основном) положительный, отрицательный или неоднозначный характер. При этом следует отметить выявленную в ходе анализе способность некоторых лексических единиц с отрицательной оценочной семантикой реализовывать в определенном контексте положительный оценочный потенциал.
4. Объектом оценки выступает мастерство художника или изображенная реальность.
5. Оценка может содержать эмоциональный компонент, который объективируется на вербальном уровне номинацией и описанием эмоций искусствоведа (адресанта), при помощи лексических единиц с положительной или отрицательной эмоционально маркированной оценочной семантикой.

**Заключение**

Изучение языка в его дискурсивном аспекте является одним из наиболее распространенных исследовательских подходов. Поэтому актуальной является необходимость проведения лингвистического анализа категории оценки на материале искусствоведческого дискурса. При написании выпускной квалификационной работы по теме исследования нами были изучены структура и особенности искусствоведческого дискурса, было выявлено, что включает в себя структура оценки, и каково разнообразие её реализации. Также были изучены статьи на английском языке, посвященные творчеству русских авангардистов, в которых оценка находит объективацию в тексте. Проведенный анализ дает основание для того, чтобы считать, что языковая актуализация оценки играет большую роль в оказании прагматического эффекта на реципиента в искусствоведческих текстах, поскольку благодаря им критик может построить логичный и связный текст и аргументировать свою точку зрения. Таким образом, в связи с тем, что проблема причины появления нового направления в искусстве (авангарда) и исследование специфики его функционирования в искусстве своего времени актуальна, в искусствоведческих текстах об авангардистах оценки реализуются достаточно наглядно и разнообразно.

**Библиография**

1. Апресян Ю.Д. “Интегральное описание языка и системная лексикография // Избранные труды”. Т.2., М., 1995
2. Артемьева Е.Ю. “Психология субъективной семантики”. М., 1980.
3. Арутюнова Н.Д. “Большая энциклопедия”. М., 1998.
4. Арутюнова Н.Д. “Язык и мир человека”. М., 1998.
5. Балли Ш. “Французская стилистика”. М., 1961.
6. Бельмесова М.О. “Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта «Painting» (на материале монографии Г. Рейнольдса «Turner. World of art»)”. Оренбург, 2016.
7. Болдырев Н.Н. “Оценка при категоризации и понятие оценочной категоризации”. Минск, 2000.
8. Бочкова А.Л. “Понятие «Оценка» в лингвистике”. Минск, 2013.
9. Булатова А.П. “Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе”. М, 1999.
10. Вакар И.А. “В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию»” // Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-х годов. М., 2011.
11. Вилюнас В.К. “Психология эмоциональных явлений”. М., 1976.
12. Вольф Е.М. “Функциональная семантика оценки”. М., 2002.
13. Глезер А. “Современное русское искусство”. М. Нью Йорк: Третья волна, 1993.
14. Горшкова Т.В. “Эмоциональная оценка в художественном произведении и её значение при переводе // Вопросы германской и романской филологии”. Вып.3. “Ученые записки”, том XIV. СПб, 2005.
15. Дейк Т. А. ван Дейк “Язык. Познание. Коммуникация”. Благовещенск, 2014.
16. Ерохина А.Б. “Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству): дисс. … канд. филол. наук”. М., 2018.
17. Ефремова Т.В. “Названия картин американских художников XX-XXI веков: опыт дискурсивного описания: дисс. ... канд. филол. наук”. Самара, 2014.
18. Жаркова У.А. “Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов)”. Челябинск, 2011.
19. Ивин А.А. “Основание логики оценок”. М.,1970.
20. Изард К.Э. “Психология эмоций”. СПб, 1999.
21. Изард К.Э. “Эмоции человека”. М., 1980.
22. Ильина Н.В. “Структура и функционирование оценочных конструкций в современном английском языке: дисс. … докт. филол. наук”. М., 1984.
23. Кандинский В.В. “Избранные труды по теории искусства: в 2 т.”. М., 2001.
24. Карасик В.И. “Язык социального статуса”. М., 2002.
25. Клушина Н.И. “Интенциональные категории публицистического текста: дисс. … докт. филол. наук”. М., 2008.
26. Красных В.В. “«Свой» среди «чужих»: миф или реальность?”. М., 2003.
27. Леонтьев А.Н. “Потребности, мотивы и эмоции”. М., 1971.
28. Лобжанидзе М.Н. “Авангардное искусство в России”. М., 2019.
29. Ляпон М.В. “Оценочная ситуация и словесное самомоделирование // Язык и личность”. М., 1989.
30. Марьянчик В.А. “Оценка как категория текста”. М., 2011.
31. Милетова Е.В. “Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение”. Пятигорск, 2013.
32. Мурясов Р.З., Самигуллина А.С., Федорова А.Л. “Опыт анализа оценочного высказывания // Вопросы языкознания”. №5. М., 2004.
33. Ортони А., Клоур Дж., Коллинз А. “Когнитивная структура эмоций // Язык и интеллект”. М., 1995.
34. Падучева Е.В. “Динамические модели в семантике лексики”. М., 2004.
35. Папина А.Ф. “Текст: его единицы и глобальные категории”. М., 2002.
36. Пиотровская Л.А. “Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования”. СПб, 1994.
37. Ретунская М.С. “Английская аксиологическая лексика”. Новгород, 1996.
38. Рубинштейн С.Л. “Основы общей психологии”. М., 1999.
39. Степанов Ю.С. “Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности”. М., 1995.
40. Телия В.Н. “Коннотативный аспект семантики номинативных единиц”. М.,1986.
41. Телия В.Н. “Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты”. М., 1996.
42. Трипольская Т.А. “Эмотивно-оценочная лексика в антропоцентрическом аспекте: дисс. … докт. филол. наук”. СПб., 1999.
43. Хаймс Д. Х. “Этнография речи”. М, 1975.
44. Хидекель С.С., Кошель Г.Г. “Природа и характер языковых оценок // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака”. Воронеж, 1983.
45. Хомякова Е.Г. “Новые герои старых ситуаций. // Homo Esperans”. №2. СПб, 2006.
46. Чернейко Л.О. “Порождение и восприятие межличностных оценок // Филологические науки”. № 6. М., 1996.
47. Шаховский В.И. “Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка”. Воронеж, 1987.
48. Ягубова М.А. “Лексико-семантическое поле «оценка» в разговорной речи: классификация видов оценок // Типы языковых единиц и особенности их функционирования”. Саратов, 1992.
49. Ягубова М.А. “Оценка в языковой картине мира // Вопросы стилистики”. Вып. 26. Саратов, 1996.
50. Якобсон Р.О. “Лингвистика и поэтика”. М., 1960.
51. Cretiu, A.-E. "Artspeaking" About Art. Discourse Features of English for Art Purposes. Diversitate Culturală și Limbaje de Specialitate. 2013.
52. Cretiu, A.-E. An ESP Perspective on Art-Related Discourse. Las Vegas, NV: EZway Books, LLC. 2004.
53. Cretiu, A.-E. Genre-Structured Discourse in Art Texts. Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeana. 2003.
54. Curd E. Reimagining the Landscape of Language Used by Contemporary Art Institutions. MA Dissertation. 2014.
55. Harris R. The Necessity of Artspeak: The Language of Arts in the Western Tradition. Bloomsberry Academic. 2003.
56. Hockett Ch. F. А course in modern linguistics. 1958.
57. Khomyakova E.G., Petukhova T.I., Emelianova O.V. Information and cognitive event in anglophone art discourse // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019. № 3. С. 5-13.
58. Pokrovskaya N.V. Art groups in Russia After 1917. 2014.
59. Radighieri S. Arts in the news: Evaluative language use in the ‘art review’. Proceedings from the Corpus Linguistic Conference Series 1. 2005.
60. Roose H., Roose W., Daenenkindt S. (2018). Trends in Contemporary Art Discourse: Using Topic Models to Analyze 25 years of Professional Art Criticism. Cultural Sociology, 2018. Vol. 12, 3: Pp. 303-324.
61. Rule A., Levine D. International Art English. On the rise — and the space — of the art-world press release. Triple Canopy, Issue 16: International Art English. 2012. /URL: <http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english>
62. Вrеаl М., Semantics: Studies in the science of meaning. 1964.
63. Ваzеll С. Е. Syntactic relations and linguistic typology. 1949.
64. Сhаfе W. L. Meaning апd the structure of language. 1970.

**Источники примеров**

1) Dorothea Eimert “The Russian Avant-Garde”. New York: Parkstone International. 2016.

2) Tim Harte “Visual Arts of Acceleration”. Madison, Wis: University of Wisconsin Press. 2009.

3) John E. Bowlt “Pavel Filonov: His Painting and His Theory”, 2016. Published by: Wiley on behalf of The Editors and Board of Trustees of the Russian Review Stable. /URL: [http://www.jstor.org/stable/127975](https://vk.com/away.php?utf=1&to=http%3A%2F%2Fwww.jstor.org%2Fstable%2F127975)

4) Cathy Locke “Kazimir Malevich: A Tragic Visionary”, 2012. /URL: [https://musings-on-art.org/kazimir-malevich-1879-1935](https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fmusings-on-art.org%2Fkazimir-malevich-1879-1935)